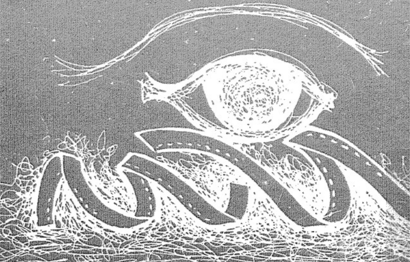
على هواها

نظرة فاحصة....

أفلام تجريبية لمخرجات من النمسا



إختيار وتقديم كلاوديا بريشل
ترجمة سهام عبد السلام

على هواها
نظرة فاحصة....

أفلام تجريبية لمخرجات من النمسا



اختيار وتقديم كلاوديا برتيشل
ترجمة سهام عبد السلام

تصميم داخلي وغلاف : عاطف عبد الحفيظ
سكرتيـــر التحريـــر : عماد عبد المحسن

مهرجان الاسماعيلية الدولى الثالث والقومى السادس عشر
للأفلام التسجيلية والقصيرة
١٥ ـ ١٩ يوليو ١٩٩٣



على هواها

نظرة فاحصة

أفلام تجريبية لمخرجات من النمسا

إختيار : كلوديا بريشل

تنظيم : سيكس باك فيلم

بريجيتا بيرجر - أوتزر

ترجمة : سهام عبد السلام

الجـزء الأول

تركيب تعبيرى (سينتاجما) : فالى اكسبورت ، ١٩٨٣، ١٦ مللى ، ١٨ ق .

غرفة معيشه : سابين هينلر وجيرهارد إيرتل ، ١٩٩١ ، ١٦ مللى ، ٥ق .

أشباح علاماتيه (سميوطيقية) : ليزل بونجر ، ١٩٩١ ، ١٦ مللى ، ١٨ ق .

خليج السافانا : أستريد أوفنر ، ١٩٨٩، ١٦ مللى ، ١٤ ق .

إينوتين : بودجورتشيك برينزجاو ، ١٩٩١ ، ١٦ مللى ، ١٤ ق

رأس كروية : مارا ماتو شكا ، ١٩٨٥ ، ١٦ مللى ، ٦ ق .

البؤساء : مارا ماتوشكا ، ١٩٨٧ ، ١٦ مللى ، ٢ ق .

لقد سررت جدا : مارا ماتوشكا ، ١٩٨٧ ، ١٦ مللى ، ٢ ق .

الجـزء الثانى

الرجل ذو الاعصاب الحديثة : بادي مينك وستيفان ستراتل ، ١٩٨٨ ، ١٦ مللى ، ٧ق.

صور متداخلة : دورا ماورر ، ١٩٨٩ ـ ١٩٩٠ ، ١٦ مللى ، ١٧ ق .

ألين كارولا : ليندا كريستانيل ، ١٩٩٠ ، ١٦ مللى ، ٧ ق .

الدم الملون : ريناتا كوردون ، ١٩٨٥ ، ١٦ مللى ، ٥ر٨ ق .

حفنة من الأجلاف : نانا سويتشنيزكى ، ١٩٩١ ، ١٦ مللى ، ٢ ق .

منزل : سابين جروشاب ، ١٩٨٩ ، ١٦ مللى ، ٣ ق .

كل الفضاء : سابين جروشاب ، ١٩٨٩ ، ١٦ مللى ، ٣ ق .

رئيسة الراهبات والعظمة الطائرة : أنجيلا هانز شيرل + ديتمار شيبك ، ١٦ مللى ، ١٨ ق .

هذا هو كل ما فى الأمر : أوتا ايزنبرج، ١٩٩٠، ١٦ مللى، ١ق.

نوع من التعدد ...

بعض الملحوظات على الاختيار

عندما شرعت فى التفكير فى الأفلام التى يمكن أن تعرض فى برنامج عن سينما المرأة، أدركت على الفور مدى تعدد جوانب إنتاجنا المحلى، إذ يتنوع انتاج السينمائيات لدينا من أفلام الظلال (السيلويت) إلى قصص الجريمة الطليعية، ومن أفلام التحريك إلى الأفلام الروائية التلفزيونية العادية .

لقد اخترت لهذا البرنامج ـ وستتلوه برامج أخرى ـ أفلاما من التى تدعى «السينما المضادة» أى السينما التى تنتج أفلاما مضادة للانتاج السائد فى عالم السينما، والتى تصنعها مثيلات المنتجه البريطانية والباحثة فى جانب النظريات لورا مولفى التى يرد ذكرها على ذهننا .

ومهما كانت نظرتنا للمتطلبات الجذرية لنظرية أفلام المرأة التى أرست مولفى وأخريات أسسها فى بداية السبعينيات، وبقدر ما يتعلق الأمر بكيفية حصولنا على المتعة من مشاهدة السينما، وهل نحصل عليها بمشاهدة الأفلام الروائية أم الأفلام الطليعية، ما زالت الصرخة التى أطلقت ذات يوم مطالبة بانتاج الأفلام المضادة تدوى حتى الآن. أى أن المناداة بمثل ذلك الإنتاج الخارج عن خط الإنتاج المعتاد للأفلام، والذى يقدم نماذج أخرى للنزعة النسائية، ووجهات نظر النساء وخبرتهن مازالت قائمة.

بدأ تاريخ الأفلام ذات الإتجاه النسائى فى النمسا فى الستينيات. ففى سنة ١٩٦٨، طورت فالى إكسبورت، سينماها المسماه «سينما اللمس وتحسس الطريق» ، وفيها تتكون «صاله الإستماع» من غلاف خارجى يحيط بالجسم، ولا يمكن «الدخول إليه» إلا من خلال

فتحتين مكشوفتين (للذراعين). أما جلدها، الجزء العلوى من جسدها عارياً، فهو بمثابة شاشة يمكن تحسسها لعدة دقائق. أرادت إكسبورت إذن أن تعبر عن حميمية تحررية معينة، وأن تواجه المشاهدين (الذكور) مباشرة، علاوة على إشاعة استخدام أجساد النساء التى جرت العادة على إبقائها فى إطار الخصوصية ـ، بين العامة.

إنها مهتمة بفكرة «الجسد والمرأة» فى عديد من التفاعلات الجسدية المادية، فى الصور الفوتوغرافية، وفى الأفلام. ويتبنى فيلم «التركيب التعبيرى» (سينتاجما) الكثير من تلك التأملات المبكرة فى الجسد الأنثوى، خاصة فى كسوره وتشوهاته .

تصدر الجسد الأنثوى والصفات المرتبطة به ـ ومازال يتصدر ـ أفلام ليندا كريستانيل (التى تعتبر واحدة ضمن مجموعة تهتم بالمثل بهذا الموضوع، كفردريك بيزولد، وموكل بلاكبوت، وليزل بونجر، ولاننسى الأبطال الأوائل لمشاهد الأفلام النسماوية المبكرة). لقد أطلقت ليندا كريستانيل لنفسها العنان دائما للافتتان بالمجوهرات اللامعة، والدانتيللا المهفهفة، والأحذية ذات الكعوب العالية، ومشابك الشعر. إن عملها غالبا ما يمثل السير على حد سكين، بين التقليدية وشكلها المتطرف ـ السخرية .

وإن كانت إكسبورت وكريستانيل تشيران صراحة إلى المضمون النسائى، إلا أنه لم يعد موضوعا رئيسيا بين المخرجات الشابات، إذ ينتمين غالبا إلى المشهد الفنى «فقط»، (تربط بودجور تشيك برينزجاو فى «إينوتن» المناقشات عن الفن بالصور ربطا إصطناعيا)، أو يأتين من مختلف المدارس (جامعة فيينا للفنون التطبيقية وأكاديمية الفنون فى لينز، وأكاديمية السينما...) ويستخدمن محيطهن الخاص لإنتاج بعض الأفلام.

يلى ذلك النقاش الدائر عن النساء بصفتهن موضوعا، فقد تحول إستخدام الجسد الأنثوى إلى نوع آخر من الاستخدام، مرتبط غالبا بمضمون لطيف ولاذع السخرية .

إن مارا ماتوشكا مثلا تعرض جسدها أمام الكاميرا بأسلوب إستكشافى وشبقى معا، كما لو كانت تنظر إليه فى مرآة. إنها تتفحصه، وتضمده وتجرحه، لكن هذا يحدث

ظاهريا فقط، ففى اللحظة التالية يتحول الجرح الذى أحدثته بنفسها من خلال حلاقتها لشعر رأسها إلى الألوان مرة أخرى، ويمكن رؤيته كخط أسود.

وتستخدم ريناتا كوردون أيضا الجسد ضمن أشياء أخرى بطريقة فكهة ـ فبالرسم عليه تضفى التنافر والغربة. فهى تتحدث فى فيلمها «الدم الملون» عن «حفر القانون على ظهر المتهم، و عن السطور المحفورة على الجلد كقراءة الكف، وعن الماكياج بوصفة التزيين اليومى المصحح للجسد، وعن تعزيز السمات المميزة .. الخ» .

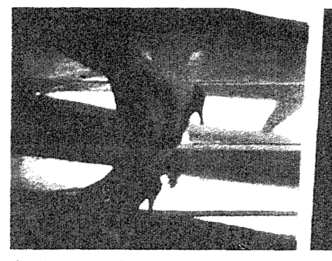
وتقدم أنجيلا (هانز شيريل ـ وديتمر شيبك) فى إشارتهما للجسد مسألة الانتماء إلى أحد الجنسين برمتها بطريقة جديدة تماما، فهما تنبذان تحديد موضع الفرد فى إطار جنس واحد فقط. إن الأمر يتعلق إلى حد بعيد بتنوع التشكيلات والتحولات كقوة دافعة. «نحن نمنح أبطالنا الهزليين عديداً من الحيوات، وندعهم يظهرون ويختفون . «حيوان ـ إنسان ، إمرأة ـ رجل ، مجرم ـ ضحية» .

وبوسع المرء عموما أن يقول أن لدينا حاليا عدداً كبيراً من المخرجات الشابات الجريئات، ممن لديهن نقاط بدء كثيرة جداً ـ وأن هناك نوع من التعدد، وأنا أرغب فى تقديم بعضهن فى هذا البرنامج .

كلوديا بريشل

فيينا ، مايو ١٩٩٢

«تركيب تعبيرى» (سينتاجما)



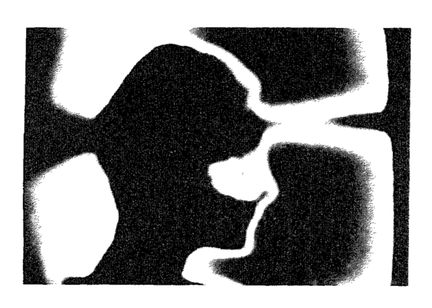
١٩٨٣ ، ١٦ مللى ، ١٨ ق
إخراج ومونتاج : فالى إكسبورت
تمثيل : ايرملين هوفر
تصوير : فريتز كوبيرل
موسيقى : هانز هارتل

الجسد ، و «جسد المرأة» بالذات ، كثيرا ما يستخدم كبؤرة تمركز للتساؤلات التى تدور عن المنشأ والعلاقات بين الذات والموضوع، والمقاومة السياسية ، والمسألة الجنسية. وقد يبدو الجسد أيضا مركزاً لموضوع التركيب التعبيرى . لكن تصور فالى إكسبورت «للغة الجسد» يطرح على تلك التساؤلات علاقة تعترف فعليا بـ «نهاية الجسد»، أو على الأقل بالقطيعة النهائية مع الطريقة التى نفهم بها كينونته كوحدة بيولوجيه، أو وجودية، أو ميتافيزيقية مكتملة. قاطعت إكسبورت كل تصور للوحدة المكتملة، سواء للجسد، أو للمكان، أو للزمان، لحساب عالم مفتت من الثنائية والاختلاف محاصر بالتمثيل . وهى تصورعدم توافق الحاضر مع نفسه (الانهيار الفصامى للهوية) من خلال نظرة لمسية دون إتصال تلامسى. أظهر الفيلم الجسد وكل معادلاته المجازية (الحشيات، والكتب المدرسية، وورق التصوير الفوتوغرافى المطبوع، وأجهزة العرض التلفزيونية ... الخ) بوصفها أشياء «متحدثة» ، لكن «حديث الجسد» لاينشأ من أحد أماكن الالتحام، بل ينشأ كحركة مختاره، مثل مجموعة التيارات الكهربائية فى إطار نظام معين .

يبدو أن إكسبورت تنقد التعارض بين حفاظ عصرنا على ميتافيزيقا الجسد، من باب الحنين إلى الماضى والتمسك بالطقوس، وبين الجسد فى القرن الحادى والعشرين، الذى يعادل وظيفيا آلة تنتج المعنى. وتبدو إكسبورت بصفتها متحدثة الفيلم (الذى أنطقته) فى موضع يتوسط الأضداد ـ عند صحوة الجسد العضوى.

فاليرى مانينتى

«غرفة معيشة»



سابين هيلر
جيرهارد إيرتل
١٩٩١، ١٦ مللى، ٥ ق.

غرفة معيشة فيلم يُعرِّف الواقع، وتصوراته، ومستوياته، وكيفية تشابكها مع بعضها البعض .

تنتج عن الإدراك الحسى والتفسير الذاتيين لكل مستوى من مستويات الواقع على حدة ، شبكة كثيفة من الواقع الفردى ، فيعيش كل فرد فى عالمه الخاص. فمثلا ينتج عن التناقض الكامل بين الإدراك الحسى للإناث والذكور للواقع :

ـ لغة سينمائية وتصوير مختلفان .

ـ تصوير نوعى خاص بكل من الجنسين على الشاشة .

ـ تشطيبات مختلف المواد التى تستخدمها (التعريض للضوء، الفيلم السلبى، التحبب، ومختلف أنواع معالجة الألوان) تناظر الأوجة المختلفة = جوانب الواقع / تشوهات الواقع .

ونحن نركب تلك المادة باستخدام قطع قصيرة تشبه الموزايكو، لتكون واقعا جديدا.

أشباح علاماتية (سيميوطيقة)



ليزل بونجر

١٩٩١، ١٦ مللى، ١٨ ق.

أشباح علاماتية عبارة عن نوع من التقرير المؤقت. إذ أن تحركات بونجر الهادئة المتأرجحة، وصور حياتها اليومية، مركبة معا بمقتضى التداعى لا السرد الروائى، وتتكشف هنا عن إنعكاس على التصوير الضوئى نفسه، عن فحص لأبجدية مجهولةو أشكال هندسية تخرج من تشوش العالم .

(الكسندر هورواث، ١٩٩٠)

صنعت ليزل بونجر عشرة أفلام فى غضون السنوات العشر الأخيرة، كل واحد منها عبارة عن تلاعب بالزمن، والرموز، ودلالاتها، وتغيرات الضوء والظلام. و «أشباح علاماتية» هو أول فيلم مضبوط لها، تتابع متداع من صور، ساكنة فى أغلب الأحوال، تعرض موتيفات مثل سفينة متعة عابرة معلقة بخيوط من الأضواء، أو فنان يقذف بسكاكين، أو أسماك تدور فى مدارات حلزونية، ويتكرر ظهور ناس يعملون. وتتكشف الصلة بين الصور وبعضها عن طريق الأشكال الهندسية، مثل المربع، أو الدائرة، أو المثلث. والموسيقى المصاحبة للفيلم يعزفها أوركسترا وترى مصرى مكون بأكمله من فتيات كفيفات، لكنها ليست موسيقى بالمفهوم المعتاد، إذ لا نسمع إلا طنين ضبط الآلات، ولا يمكننا التعرف على بضعة موازير من موسيقى لموتسارت إلا قرب نهاية الفيلم .

بيرنهارد براتشل

خليج السافانا



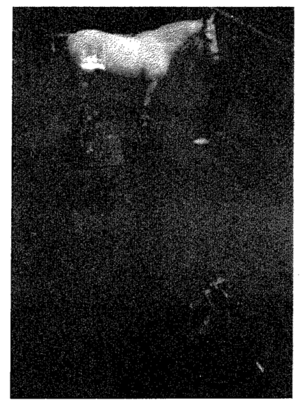
أسترید أو فنر
١٩٨٩، ١٦ مللی، ١٤ ق.
إخراج ومونتاج : أسترید أوفنر
صوت : توماس بافلوسك، ودانييل بروسكار.
تصوير وإضاءة : جنيرى لاسنج، وأسترید أوفنر .
تمثيل : أورسولا أوفنر، وليان فاجنر.

يحاول الفيلم أن يستعيد الذكريات، والحنين للماضى الموجود فى نص لمارجريت دوراس . و خليج السافانا عبارة عن منظر طبيعى متخيل تعثر صوره على مكانها الصحيح فى اللغة. من ثم، تسود الأسطح العارية البيضاء معالجة أسترید أوفنر الذكية لنص مارجريت دوراس. ويظل المكان مجردا.

المسرح، الأستوديو، الشاشة ... وعن طريق إنتهاج سياسة الحد الأدنى تتطور نزعة حسية تركز بالكامل على أصوات الممثلين، وإيماءاتهم، ونظراتهم، وحركاتهم، دون إختزال لتلك العناصر إلى معنى وحيد، فهى مرنة، ويظل خليج السافانا نقطة بيضاء على الخريطة .

كريستيان فروش، ١٩٩١

«اينوتين»



بودجورتشيك برينزجاو
١٩٩١، ١٦ مللى، ١٣ ق.
مونتاج : سوزان توماس
موسيقى : برونو ليبردا
صوت : هينريش بيشلر
تمثيل : مارك آرمنجاود، وإيفا بودنر، وكريستيان فيست، وأوتو فيرزمان، وكريستوف جريدينجر، ووالتر أوبهولزر

فيلم روائى تجريبى، وشخصى وساخر، يتكون من حوارات عن الفن فى فيينا، وفرنسا، وسويسرا.. اينوتين عبارة عن سلسلة من المشاهد التى تتغير بسرعة. ركبت الصور وشريط الصوت فوق بعضها فى المونتاج، فتظهر صور متعارضة مطبوعة فوق بعضها طبعا مزدوجا، وتتحرك تلك الصور فى اتجاهات مختلفة، وتنعكس أحيانا على عناصر متحركة، ومن الأمثلة الجميلة لذلك عرض صور الفيلم على جسد حصان. وتستخدم فى الفيلم وسائط مختلفة، مثل سوبر ٨ و١٦ مللى، والفيديو. وأطلق صانعو الفيلم عليه اسم «آرتيرن» وهو توليفة من أفلام الفن وأفلام الغرب الأمريكى ، دراسة مرحة، شاعرية، ومربكة عن قصد، تقدم أنشودة ترحيب بالبلهاء، و «بما هو غريب» فى عالم الفنون ومن الجلى أن « آرتيرن» ليس فيلما عن الفن، لكنه عمل فنى فى ذاته، عمل فنى مصنوع من الهراء العاصف الذى كثيرا ما ينفس الفنانون الخبراء عما بأنفسهم من خلاله. وهنا يضع صانعو الفيلم التحليل الفنى بجوار الشاعرية اللفظية والبصرية.

جيرتيجان زويلهوف، ١٩٩٢

«رأس كروية»

مارا ماتوشكا

١٩٨٥، ١٦ مللى، ٦ ق.

رأس بشرية تبدو كما لو كانت رأسا كروية لآلة كاتبة شريطية من ماركة IBMÆ

« نظير التعاطفية» (باراسيمباثاوية)

١٩٨٦، ١٦ مللى، ٥ ق.

تعاطفية ـ نظير تعاطفية

«البؤساء»

١٩٨٧، ١٦ مللى، ٢ق.

«قد تضل العيون والآذان...»

«لقد سررت جدا»

١٩٨٧، ١٦ مللى، ٢ق.

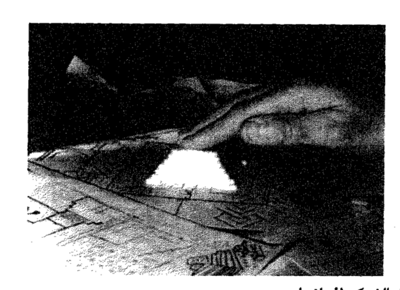
وقال امبراطورنا العجوز: «شكرا لك، كم كان ذلك لطيفا، لقد سررت جداً».

يعرف كل من شاهد فيلم مارا ماتوشكا ـ الشهيرة بـ ميمى مينوس ـ أنها تحب التعبير عن تعارض الثنائيات، وأن تبلغ أقصى الحدود وتستكشف الكسور التى تخلقها. مازال إزدواج المعايير يحدد اهتمامها بالعالم، بالضبط كما لو كان إزدواج المعايير علاقة مع ما لا يمكن التحكم فيه، وينتمى المرء بمقتضى إزدواجية المعايير إلى شئ لم يتمكن أبدا من التحكم فيه فعليا، وأشعر أنه ليس بوسع المرء أن ينسحب منه، هكذا على عجل . تربط ماراماتوشكا بالطبع بين جهودها وبين الخواص الحسية للتجربة، بنظرة مؤكدة، وأذن صاغية لنفسها وللعالم. وتجمع ماراماتوشكا بين وقوفها أمام المرآة وتحسسها لنفسها، مبدية إعجابها بصورتها فى المرآة كما لو كانت شخصا آخر، أنها نرجسية بنفس الدرجة، ومفتونة بالنظر إلى جسمها.

فى فيلم «نظير التعاطفية» تفتح ماراماتوشكا عينيها فى بدايته، وتستمتع منذئذ بفحص جمهور المشاهدين من النساء والرجال، إنها تعرف كيف تؤكد ماديتها بطريقة إنفعالية، إنها تبتسم الآن من تحت قناعها الإنفعالى الأبيض والأسود، إنها تعابث المشاهدين وترمقهم بنظرات غزل، وتقلب سحنتها وتبدو مهددة لهم، خاصة عندما تقترب جدا من المشاهدين ومنخاراها يتسعان، وجانبا فمها مشدودان إلى الخارج بقوة، وعيناها مفتوحتان على أقصى إتساعهما.

كلوديا بيرشل ، ١٩٩٠

«الرجل ذو الأعصاب الحديثة»



بادى مينك
ستيفان ستراتل
١٩٨٨، ١٦ مللى، ٧ق.

رحلة شديدة السرعة فى الحبل الشوكى لأدولف لوس

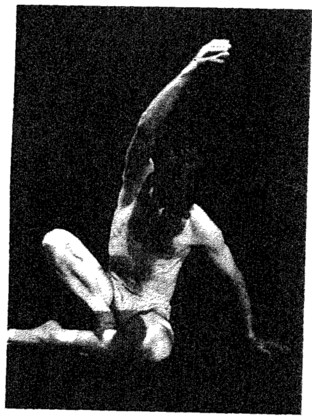
هرم ساكن سكونا مطلقا، يستبدل بسكونه حركة متزايدة السرعة عن طريق إستخدام حركة الكاميرا، والقطعات والإظلام. تخلط الخدع السينمائية العناصر الفردية ببعضها، وتوحد بينها فى رسم تخطيطى رمزى لعمليات التفكير الديناميكية لأدولف لوس، لقد فتن لوس ـ ثورى الثقافة الحديثة الحية ـ المخرجين النمساويين بادى مينك وستيفان ستراتل . فلوس هو الذى يولد الانشقاقات والتحولات فى مهابة، ويحل الروابط القديمة، ويخلق روابط جديدة، ويغرى كل شىء بأن يتحرك حركة غليان يرغى فيها ويزبدُ (إيجون فريدل)، فلا غرو إذن فى أن يفتتن المخرجان بخياله من جهة، وبتفكيره الوظيفى من جهة أخرى.

إن فيلم التحريك الجديد «الرجل ذو الأعصاب الحديثة» الذى صنعه المخرجان بطريقة جديدة بإستخدام مشاهد حركة حية، يمكن وصفه بأنه ثناء وتقدير للوس، لكنه بغض النظر عن نهجه الشخصى ذى الثقافة الرفيعة يعتبر أيضا النسخة الفنية من إحدى تفصيلات سيرة ذاتية (...).

يعرض الفيلم لوس، الفنان الذى أساء معاصروه فهمه ، مصورا بتقنية التصوير المتقطع وهو يقترب من مكتبه وقد أحيط بالضمادات (لأن تجاهل المجتمع أصابه بالعجز فى عمله)، ويشرع فى العمل فى مشروعه الحالم، صالة احتفالات فى المكسيك على شكل هرم. هنا، يتطور قسم التحريك فى ذلك الفيلم إلى رؤية سينمائية قديرة، عن طريق إستخدام أدوات التدرج فى الإظلام والظهور وحركات الكاميرا السريعة .

بيتر ايلتشكو

«صور متداخلة »



دورا ماورر
١٩٨٩ ـ ١٩٩٠، ١٦ مللى، ١٧ ق.
تصوير : لازلو رام.
موسيقى : دورا ماورر ولازلو سارى.
هندسة الصوت : ب. بروهاسكا و ج. إردلى،.
مونتاج: دورا ماورر

السرعة «هى العلاقة بين حدثين» (بول فيريليو). إنها محاولة لكسر الحركات عن طريق حجب أجزاء من الصور الملتقطة.

١ ـ تخلف : حركة واحدة لرأس تستغرق ثانية واحدة = زمن ٢٥ صورة، تمتد إلى ٥ دقائق عن طريق تكرار كل صورة بمقدار ١٠ ×٢٥ ضعفا، وتقطيع ذلك إلى ٢٥ جزء وتصويرها بحجم معين. يصاحب تسلسل الصور ٢٥ صوت مولد عن طريق الكمبيوتر فى عشوائية تكرارية.

٢ ـ تيارات التوازن : حركة رتيبة للكاميرا، تصور جسما فى لقطات قريبة جدا، وتقاطع جزئيا حركات جسم راقص يتبع نقل ثقله المحكوم داخليا، لا توضح الصورة الفيلمية أبداً على وجه التقريب حالة الجسم بدقة، الذى تتابعه الموسيقى رغم ذلك.

٣ ـ ضد عجلة الحياة (ضد الزويتروب) : يعرض الفيلم مناظر مباراة ملاكمة مدتها ٣ دقائق و المناظر مصوره عن بعد ، والمباراة تحسم بجهد شاق وبكثير من الحركة، و الأصوات هى الأصوات الأصلية للمباراة.

«آلين كارولا»



لیندا کریستانیل
١٩٩٠، ١٦ مللی، ٧ ق

فى العصور الوسطى أطلق اسم «كارولا» الإيطالى على مجموعة الرقصات التى كانت ترقص فى فرنسا وإيطاليا مصحوبة بأغانى.

على المستوى الدلالاتى، يرغب فيلم «آلين كارولا» فى تفكيك «الترتيب الأنثوى» المعروض على المسرح . تتحرك الكاميرا أولا أمام موتيفة ساكنة عبارة عن زوج من الأحذية موضوع على الأرض (تظهر كلمة «الفردوس» مدموغة بالذهب، لتجذب الأنظار إلى أوضاع النساء المجبرات على إرتداء ذلك الخف ذى الكعب العالى) ثم تحرك الموتيفة بإستخدام خدع التصوير. تتثنى القلادة فوق الحذاء، ويبدأ الحذاء نفسه فى الحركة.

بعد ذلك، تختفى البطاقة البريدية المصور عليها وجه «آلين كارولا» ليحل محلها ثعبان يأتى بتداعيات عن «الفردوس المفقود». ويبدأ الحذاء فى الركل فى إتجاه المتفرج، ويكسر إطار الصورة، ويكسر ـ من منظور جمالى ـ كل مفردات الطبيعة الصامتة المرتبة ترتيباً يبلغ الكمال فى بداية الفيلم. وترمز الذبابة البلاستيكية الضخمة التى تزحف على البطاقة البريدية التى تحمل صورة وجه «آلين كارولا» ـ الجميل ـ والثعبان إلى «تفاهة» وجودنا. والتفسخ موتيفة تعاود الظهور بإنتظام فى أفلام ليندا كريستانيل .

سابين بيرتولد، ١٩٩٠

«الدم الملون»



ريناتا كوردون

١٩٨٥، ١٦ مللى، ٥ر٨ ق .

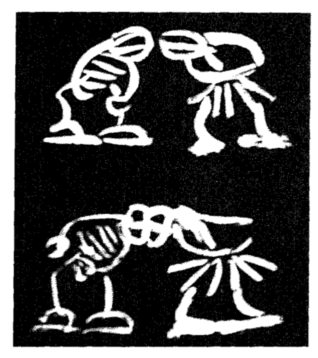
الموسيقى : بيتر كايزر (خط لحنى منفرد)

هناك تيار من الضوء ينساب من «مادة» ريناتا اكوردون، وهى مادة مرنة، قابلة للتشكل، إلا أنها صلبة، وقابلة للمط، ومتعددة الطبقات كالجسم البشرى .والفيلم فيلم تحريك يستخدم عملية التصوير المتقطع للحركة، تلك الحركة التى تتخذ من الجلد ساحة لها. ترسم كوردون الناس بأجساد ذات نقوش، أو علامات أو خرائط متحركة متخيلة أو مخترعة. هل هى أمراض جديدة؟ هل هى تيفود؟ هل أكل هؤلاء الناس الكثير من حبات الحلوى ذات الألوان البراقة، والتى تشق طريقها الآن إلى سطح أجسادهم؟ هل يتحول الشخص إلى حمار وحشى، أو إلى متاهة ، أو إلى خريطة للنجوم تلف كدوامة؟

هل هم عبيد لأحد المشتغلين بالكيمياء، أزيلت جلودهم بعد موتهم، ودبغت كجلود الحيوانات، وحفظت بين لفائف من الرقوق؟ أهناك ثعبان يتلوى حول السرة؟ إنها تساؤلات، وأشياء غير يقينية، ولكنها مسلية أيضا. وتثير مشاهدة فيلم ريناتا كوردون أحاسيس يغذيها كل من المشهد الثقافى المتشابك لزمننا، والوعى البدائى الموروث منذ فجر البشرية، وتطبق أكثر الطقوس قدما، وأكثرها تعلقا بالتحريمات (التابو) على الجسد البشرى خاصة، فترسم أشكالا على الجلد، وربما تتوغل إلى ما هو أعمق منه. وهناك رموز السحر الشمانية، وطلاء الحرب، وندوب الزينة، والوشم.

بيتر هيس

«حفنة من الأجلاف»

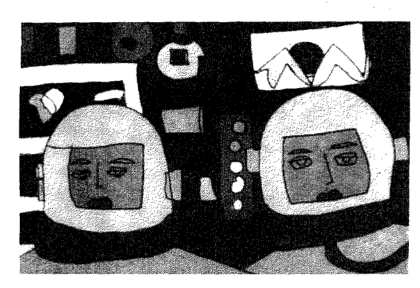


نانا سويتشنيزكى
١٩٩١، ١٦ مللى، ٢ ق .

بنية إيقاعية وإنحلالها . رقص وفأ فأة فى الزمان، طيش، عربدة، تجشؤ، نشر جيتارات قذرة بالمنشار، قيادة سيارات ضخمة، ركل شخص مقعد على الكرسى المتحرك .

وتظلم الشاشة !

«منزل»
«كل الفضاء»



سابين جروشاب
١٩٨٨، ١٦ مللى، ٥ر٢ ق.
١٩٨٩، ١٦ مللى، ٣ق .

منزل : هذا العالم ضيق بعض الشئ. كل المكان مزدحم بالمنازل، وربما كان الحال فى الريف أفضل منه فى المدينة.

توجد منازل كبيرة - صغيرة - سمينة - رفيعة؟

وفى أحوال نادرة ، لاشئ على الأطلاق.

المنزل صغير، تنتهك ناطحات السحاب حرمته من كل الجهات، فيفر من البلدة، ويطير فوق الخرائط - القرى، والأنهار، والمدن، إلى أن يجد متسعا له فى مرج فسيح، فيستقر هناك مرتاحا. لكن السعادة لا تدوم. إذ يعاود جيران ضخام الاقتراب منه مرة أخرى، ويقتربون، ويقتربون، ويقتربون ..

ايفا أورسبرونج

«كل الفضاء»

يمثل القمر المرسوم على أوراق الكوتشينة الإيطالية (التاروت كارد) بالنسبة لسابين، نقطة إنطلاق إلى رحلة إرتياد للفضاء تحبس الأنفاس.

القمر هلالى الشكل، تدور حوله سفن فضاء مسرعة تقودها رائدات فضاء وكل شئ يتماوج بسرعة وبشدة.

«لقد تهت عن زمنى، لقد تهت عن نواحى فشلى، أنا إنسان فى الفضاء»

ايفا أورسبرونج

«رئيسة الراهبات والعَظْمة الطائرة»



أنجيلا هانز شيريل
ديتمار شيبك
١٩٨٩، ١٦ مللى، ١٨ ق .

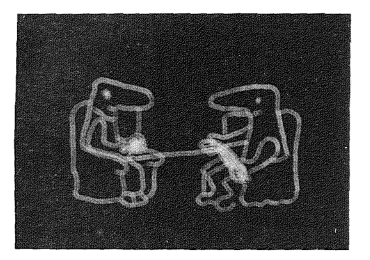
إذا حمل أعصار إحدى شخصياتنا، ونقلها من القصة أ إلى القصة ب، ثم ماتت تلك الشخصية بسبب العواقب التى تجرها عليها القصة ب، تصير الفكرة فعالة، ويمكن التعبير عن ذلك بكلمات باتيل كالتالى :

«الكراهية وحدها – فى رأيئ – هى التى يمكن أن تتطور إلى شعر حقيقى ، من خلال استحضار المستحيل، ومن خلال الشهوة العنيفة، والرعب، والموت».

يتكون النمط الأساسى «للقصة» من خيطين، يتراكبان ليكونا جسورا من تداعى الأفكار، الأمر الذى يساعد على الاحتفاظ بمسودة لشخصية مقصود بها تحريرنا من المنطق الفضولى. نحن نمنح أبطالنا الهزليين عديدا من الحيوات، ونسمح لهم بالظهور والأختفاء فى أشكال متنوعة. التحول بوصفه القوة الدافعة: حيوان - إنسان، إمرأة - رجل ، مجرم - ضحية. إذا تذكرنا ذلك، يصير من المعقول أن يقوم ٣ ممثلين بتجسيد ١١ دور. إذا تجاهلنا «روح» الناس، وعرقلنا التقمص الوجدانى، ونفخنا الروح فى الأشياء فى نفس الوقت، عندها فقط نسمح لدقات القلب الفيتشى بأن تعلو.

وتؤدى كل الصراعات إلى نهايات مميتة، ومن خلالها يحتفظ الناس – الأشياء بحريتهم.

«هذا هو كل ما فى الأمر»



أوتا إيزنبرج
١٩٩٠، ١٦ مللى، ١ ق .

المحتويات : رجل ، إمرأه ، الإلتفاف لأعلى ، الإلتفاف حول النفس ، الإلتفاف على ، الإلتفاف فوق ، الإلتفاف تحت ، الإلتفاف للخارج ...
هذا هو كل ما فى الأمر !

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب


وزارة الثقافة
صندوق
التنمية
الثقافية
EGYPT
MINISTRY OF CULTURE
CULTURAL DEVELOPMENT FUND